Quêtes littéraires n° 6, 2016

Annick Jauer Aix-Marseille Université

Hybridité et altérité dans *Magnus* de Sylvie Germain

Magnus de Sylvie Germain, récit publié en 2005, relate les pérégrinations d'un personnage qui part en quête de ses origines et de son identité jusqu'au jour où, découvrant que cette quête n'est qu'une forme d'errance, il laissera derrière lui l'obsession de son identité pour une relation authentique au monde et à autrui. *Magnus* est un roman de la réparation et de la reconstruction, mettant en scène la nécessité de dépasser la fascination pour l'origine par l'accès à une mystique de l'Autre et à une transcendance qui se manifeste dans l'horizontalité de l'altérité, suggérée d'abord structurellement par ces différents morceaux collés qui constituent le récit.

1. Hybridité structurelle

Ce récit est composé de différents morceaux comportant tous un titre et formant un ensemble *a priori* éclaté, rompant avec la linéarité du récit traditionnel : « fragment », « notule », « séquence » sont les titres les plus récurrents ; moins fréquents que les premiers, « écho » et « résonance » sont eux aussi récurrents, et surtout, ils caractérisent la dynamique de la structure générale de l'œuvre ; « ouverture », « éphéméride », « palimpseste », « intercalaire », « litanie » ont quant à eux une place à part puisqu'ils n'apparaissent qu'une fois. Les « fragments » correspondent en fait à la diégèse proprement dite. Leur numérotation est en quelque sorte en contradiction avec la discontinuité suggérée par leur désignation. Quatre fragments sont néanmoins problématiques et confirment la discontinuité suggérée par leur appellation : le fragment 2 qui est en fait le premier fragment à apparaître dans la narration, alors que le fragment 1 (qui correspond au récit de la façon dont Thea Dunkeltal a trouvé Adam et l'a adopté) interviendra entre les fragments 11 et 12 ; le fragment 0 (entre les fragments 28 et 29) qui apparaît au moment où frère Jean confirme à Magnus

Annick Jauer – maître de conférences en littérature française à Aix-Marseille Université. Adresse pour correspondance : Aix-Marseille Université, département de lettres, 29 avenue Robert Schuman, 13621 Aix-en-Provence, France ; e-mail : annick.jauer@univ-amu.fr

qu'à présent « il connaît le chemin » ; et le fragment « ? », dernier fragment et dernier morceau de l'ouvrage, qui, comme l'ouverture, est hors diégèse, et souligne l'idée qu'il y a un décalage irréversible entre la vie et le récit – l'ouverture insistant quant à elle sur la nécessité du livre pour saisir le sens de la vie humaine, on comprend que ce décalage évoqué dans le dernier fragment est chose positive, qu'il correspond à la distance qu'il est nécessaire de prendre par rapport aux diverses illusions qui constituent la vie humaine. Les termes « ouverture », « résonances », « écho », « litanie » sont les marques de la nature musicale de la composition de ce récit, propre à remettre en question la notion de « représentation » et à suggérer la possibilité d'un autre rapport au monde, d'une profondeur cachée derrière des apparences nécessairement limitées. Les termes « litanie » et « séquence » (lequel, d'après le Larousse, désigne aussi le chant rythmé exécuté avant l'Évangile pendant la messe de certaines fêtes, et inclut donc une acception religieuse) confirment la nature spirituelle de la quête ici évoquée. Cette structure suggère une sorte de confusion entre le réel et la fiction (les « notules », qui devraient avoir pour but de donner des informations à propos d'un objet de la « fiction », se contentent parfois de développer l'aspect fictionnel lui-même, brouillant ainsi les frontières entre vrai et faux, entre réalité et fiction). Les frontières entre les différents types d'écrits deviennent en fait de plus en plus labiles à mesure que ces distinctions entre les écrits se multiplient et à mesure que l'on progresse dans la diégèse. Toutes ces distinctions finiront par se fondre dans Le Livre, dans ce moment de la diégèse, au fragment 28, qui rappelle le passage de la dévoration du petit livre de feu par Saint Jean. Si la fragmentation affichée exprime au début l'éclatement de l'identité du personnage – le narrateur affirme que Magnus n'a reçu « aucune structuration affective » (Germain, 2007 : 73) – et la temporalité particulière de la mémoire, cette fragmentation devient vers la fin du récit la marque de la multiplicité des rencontres et du devenir. Fragmentation, linéarité et circularité sont donc les marques structurelles de ce récit, et la complexité de leur articulation a pour but de questionner de façon radicale la notion d'identité, en donnant à penser que cette dernière ne peut se concevoir sans une altérité : le sujet (au sens psychologique et psychanalytique du terme) ne peut se comprendre que dans sa relation à autrui. Si l'affichage d'une fragmentation est le reflet de l'identité problématique du personnage, la linéarité somme toute dominante est quant à elle révélatrice de l'itinéraire spirituel qu'il accomplit.

2. Hybridité générique

L'hybridité de ce récit est aussi générique. « Une esquisse de portrait, un récit en désordre, ponctué de blancs, de trous, scandé d'échos, et à la fin s'effrangeant » : telle est la définition que le narrateur donne du récit dans l' « Ouverture ». Or, c'est précisément par l'expression « processus d'effrangement » qu'Adorno définit la disparition des frontières génériques (2002 : 15). *Magnus* hésite en effet entre une

inscription dans le genre du conte, du roman d'apprentissage ou de la fable (Goulet, 2006 : 89).

2.1. Conte

Magnus reprend le schéma du conte merveilleux, mais ce schéma est bouleversé et subverti par l'appartenance simultanée de l'œuvre au genre du roman. L'une des particularités génériques du conte par rapport au roman étant qu'il s'agit toujours d'une fiction avouée, par le biais de la légende et du merveilleux, alors que le roman entretient avec la réalité des liens plus étroits et plus complexes. C'est le morceau intitulé « Intercalaire », réflexion du narrateur sur la formule introductive des contes, « Il était une fois », qui tend à induire une inscription du texte dans le genre du conte. Le récit se trouve aussi presque encadré par des renvois au conte : il est désigné dans le premier chapitre de l'œuvre comme « feuilleton en forme de conte » parce que « comme tout conte, il brasse le terrible et le merveilleux, chaque membre de la famille a une stature de héros » (2007 : 16) ; et à la fin, après la révélation de l'Ange du Verbe, au fragment 28 : « Magnus a l'impression d'avoir été introduit subrepticement dans un conte ». Cette circularité affichée, marque d'une certaine forme de négation de la temporalité historique, a pour effet de souligner que l'important dans cet ouvrage, ce ne sont pas tant les événements eux-mêmes que les correspondances entre les événements : Magnus fait par exemple connaissance avec May en la sauvant d'un accident de voiture tandis que c'est Peggy qui le sauvera, lui, d'un tel accident. C'est ainsi la densité qui, d'un point de vue formel, est le critère le plus décisif en ce qui concerne l'appartenance de ce récit au genre du conte et entraîne un symbolisme généralisé.

Les éléments du conte présents dans l'ouvrage sont très nombreux : la relation aux parents adoptifs, d'abord fée et roi, puis sorcière et ogre ; le motif de la rivalité et de la haine des frères (le fils chéri, Klaus, se fait l'exécuteur des basses œuvres de son père) ; le motif du livre magique (le roman de Juan Rulfo) ; la rose blanche glissée par Magnus à Peggy lors de ce qui sera en fait leur dernière soirée (« Schneewittchen », tel est le nom de cette rose, ce qui se traduit par « Blanche-Neige ») ; le don de l'anneau au jonc d'or que fait Magnus à Peggy (gravé « toi ») et qui annonce la nouvelle descente aux Enfers qu'il va connaître ; la mort de Peggy provoquée par Magnus lui-même (et qui rappelle Orphée tuant Eurydice quand il se retourne sur son propre passé) ; le personnage de Frère Jean, qui, lors de son apparition, ressemble à « une brave sorcière sortie d'un livre de contes ».

2.2. Roman

Mais, même si la fin du texte semble basculer définitivement dans le conte merveilleux, avec la mention d'un changement qui est promesse de félicité et de repos éternel, chassant irrémédiablement l'obscurité et le chaos, ce sont essentiellement les multiples présences de l'Histoire – l'extermination des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, le bombardement de Hambourg en 1943, la chute du mur de Berlin, le procès d'Eichmann, etc. – qui rattachent aussi ce récit au genre du roman. Le merveilleux est

moins dans ce récit un refus de l'Histoire qu'une manière de l'appréhender autrement, par sa face nocturne et non par sa face diurne – le chapitre « Intercalaires » est central à cet égard. Ici comme ailleurs dans l'œuvre de Sylvie Germain, la réalité historique se trouve dépeinte sous les traits de la légende et du mythe. Le traitement de l'Histoire donne lieu à transfigurations, comme si le réenchantement du monde passait par les voies d'une mythologie nouvelle, archaïque et contemporaine à la fois – ceci correspondant à l'une des tendances du mysticisme contemporain, qui est de renouer avec l'Histoire au lieu de s'en affranchir au profit d'une intemporalité contemplative.

Nous pourrions lire cette façon particulière de représenter l'Histoire à travers le concept de réalisme magique[1], « tendance narrative combinant réalisme et fantastique de sorte que le merveilleux semble se développer dans l'ordinaire, effaçant les distinctions entre eux » (Faris, 2004 : 15), puisqu'après tout l'un des intertextes majeurs de ce récit est le *Pedro Paramo* de Juan Rulfo, roman précurseur du réalisme magique[2] et que le cadre sud-américain constitue l'un des espaces explorés par le personnage dans sa quête du père. Si le réalisme magique se définit par la présence d'un événement magique à part entière inscrit dans la diégèse, la mise sur le même plan de mentions de merveilleux et de mentions réalistes, la présence de deux mondes dont les limites sont floues, la remise en cause de vérités établies, tous ces éléments sont aisément identifiables dans *Magnus* – même si certains événements « magiques » peuvent recevoir une interprétation rationnelle, par exemple l'hallucination dont Magnus est la proie à Comala et qui lui permet de revivre le moment traumatique de la disparition tragique de sa mère sous ses yeux peut être expliquée très facilement d'un point de vue rationnel comme le résultat d'une insolation ou d'une trop forte émotion et tension psychique[3].

Et même si l'étiquette de « roman d'apprentissage » est aujourd'hui un peu démodée pour désigner les récits post-modernes, ce récit pourrait aussi être qualifié comme tel puisque, comme le conte, il met en scène l'itinéraire d'un personnage qui passe de l'enfance à l'âge adulte – « Magnus. Alias Magnus. Sous ce vocable fantaisiste, il décide d'entrer enfin dans l'âge d'homme » (2007 : 106) – et qui s'achèvera sur un accomplissement (à la différence de nombreux romans modernes ou post-modernes

1. Katherine Roussos, dans *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye* (L'Harmattan, 2007), met l'accent sur le lien entre féminisme et réalisme magique, et, en ce qui concerne l'œuvre de Sylvie Germain, le réalisme magique serait une remise en cause de la domination masculine. *Magnus* ne fait pas partie du corpus d'analyse de cette étude. C'est surtout *L'Enfant Méduse* qui semble inspiré d'un tel réalisme.

2. *Pedro Paramo* n'est pas le seul intertexte à pointer du côté de l'Amérique latine et/ou du réalisme magique : les citations de Jules Supervielle contribuent en effet à renforcer l'intertexte sud-américain, et l'allusion à Otto Dix, quant à elle, est en lien direct avec la question du réalisme magique, puisque cet artiste fait partie des peintres à propos desquels le critique Franz Roh fut le premier à employer l'expression de réalisme magique (1925) pour qualifier la peinture post-expressionniste.

3. Il est de toute façon d'autres événements « magiques » dans le récit, comme par exemple l'embaumement de frère Jean, l'intuition mystérieuse par Magnus du passé traumatique de Peggy.

qui semblent s'inspirer d'un même schéma mais où cet accomplissement n'a pas lieu). Un grand nombre de personnages secondaires de ce récit peuvent être considérés comme des initiateurs guidant et formant le personnage (ce rôle est notamment assuré par des femmes, qui vont participer de la formation sentimentale mais aussi spirituelle du jeune héros, qu'il s'agisse de May ou de Peggy).

On pourrait aussi, plus précisément, qualifier ce récit de « roman d'initiation » puisque sa spécificité (comme celle du récit initiatique en général), c'est qu'il met l'accent sur une démarche de type spirituel. Simone Vierne (1987) précise que ce type de roman présente le cheminement d'un personnage vers une conscience supérieure, inscrite dans une dimension moins sociale que morale et religieuse ; elle distingue trois étapes dans le scénario narratif de l'initiation en littérature, étapes toutes trois présentes dans l'itinéraire de Magnus : la préparation (qui suppose trois conditions : l'établissement du lieu sacré, l'acte de purification, la séparation – d'avec la mère, la famille ou le groupe social antérieur) ; la mort initiatique, qui comprend les épreuves, le retour aux origines symbolisé par la grotte, le monstre, les éléments naturels, le voyage en enfer ou au ciel (ici, c'est le voyage à Comala qui est clairement présenté par le narrateur comme un voyage en enfer) ; et enfin une renaissance, qui marque la sortie heureuse du héros, métamorphosé et rendu à sa vérité première, qui n'est pas ici, comme le personnage avait pu le penser, son identité d'état-civil, mais une nouvelle façon d'envisager sa place dans le monde. La nature spirituelle de la quête de Magnus est suggérée par les nombreuses allusions bibliques[4]. La quête de Magnus est mystique, ce que souligne le motif de l'annihilation de soi : au moment où sa mémoire va lui révéler sa véritable identité, Magnus efface malencontreusement son vrai nom dans le sable, et cet effacement renvoie indirectement au « détachement » des mystiques, vertu primordiale permettant d'accéder à l'Un. Seule la mort à soi-même permet l'épiphanie de l'être. Le récit comporte, de fait, aussi, un éloge du vide, lieu de l'espérance, de la reconstruction de soi. D'une quête individuelle, on passe donc, à partir du fragment 25 essentiellement, à une quête plus universelle.

2.3. Apologue

C'est précisément à partir de ce moment-là de la diégèse que le lecteur perçoit que le récit a une valeur allégorique, qu'il s'agit finalement plutôt d'un apologue, d'une démonstration de la nécessité d'une ascèse mystique, permise par la lecture et l'écriture, pour s'ouvrir à l'autre et à la puissance du mystère. Les récits germaniens sont bien des lieux de reconstruction d'un sujet perdu, et le lecteur est appelé à être un acteur de cette réparation. Il faut que le sujet, pour reconnaître l'autre, la présence, le divin, et se libérer lui-même, se perde de vue. La vocation de l'humain est d'être dans la relation à l'autre. Et si, comme il est affirmé dans *Le Monde sans vous*,

4. Sont en effet évoqués dans le récit les épisodes suivants : l'Apocalypse de Saint-Jean, la lutte de Jacob avec l'ange, la rencontre de Dieu par le prophète Elie sur le mont Horeb, Loth et la pétrification de celui qui regarde en arrière, Gomorrhe, etc.

« la terre est un énorme fablier » (2011 : 2), le récit est donc bien réalisé ici à la semblance du monde : même si ses enjeux sont éthiques, sa forme est moins didactique que mimétique du monde, dans l'écoute qu'elle prête aux voix. L'hybride, dans ce récit, ne manifeste pas « le regret d'un ordre antérieur » mais « proclame le composite et exalte l'ouverture de l'ordre nouvellement institué » (Budor et Geerts, 2004 : 13).

3. Hybridité de la voix narrative

Au fragment 0, lorsque Magnus est assis dans la clairière aux côtés de frère Jean silencieux, il va vivre une nouvelle et ultime révélation, celle du silence et de la présence de l'esprit. L'épisode réécrit en effet la rencontre avec Dieu par le prophète Elie sur le mont Horeb dans *Le Livre des rois*, et frère Jean, comme Elie, rabat son capuchon au moment où le souffle divin se fait perceptible. Ce passage comporte de très nombreuses synesthésies – « soupir de lumière », « sourire vocal », « exhalation de silence » – signalant qu'une authentique correspondance s'est établie entre le sujet (Magnus) et le monde. Ce souffle était en fait déjà évoqué dans l' « Ouverture », qui soulignait d'emblée la nécessité du silence dans l'ascèse qui permet d'être en lien avec l'autre : « Ce silence n'est ni pur, ni paisible, une rumeur y chuchote tout bas, continûment. Une rumeur montée des confins du passé pour se mêler à celle affluant de toutes parts du présent. Un vent de voix, une polyphonie de souffles » (2007 : 14). En ce souffle convergent et se confondent l'esprit, l'Histoire, l'autre, la langue et l'écriture, comme en témoignent les deux derniers paragraphes de l' « Ouverture ».

Travailler sur la (les) voix dans ce récit, c'est s'intéresser à « la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même » (Genette, 1972 : 76), et, parmi les trois sources du récit que sont l'auteur biographique, l'auteur-écrivain et le narrateur, prêter attention tout particulièrement à la seconde instance, également appelée parfois « figure textuelle de l'auteur ». L'étude des voix dans *Magnus*, de leur éventuelle superposition et confusion, des échos existant entre elles, permet de mettre en relief le caractère labile des frontières entre le monde raconté (celui de la diégèse) et ce qui n'est pas lui.

Magnus, chant polyphonique, donne en effet à entendre différentes voix, intercalées entre les fragments de la diégèse, et prenant le relais de la voix narrative qui s'était présentée au lecteur dans l' « Ouverture » comme instance à la fois impersonnelle et ordonnatrice : nombreux extraits d'œuvres – de Paul Celan, Jules Supervielle, Juan Rulfo, Fabienne Bradu, W. G. Sebald, Stig Dagerman, Thomas Hardy, Shakespeare, Matthias Johannessen, Charlotte Delbo, Saint John Perse –, extraits de textes du pasteur Dietrich Bonhoeffer, du Rabbi Nahman de Bratslav, du Rabbi Shem Tov ibn Gaon, passage d'une lettre de Martin Luther King, paroles d'un lied, voix quasi-anonyme d'un dictionnaire ou d'une encyclopédie, voix parfois énigmatiques car non identifiées explicitement (notamment dans les « notules » dispensant des informations sans que leur source soit précisée, et que l'on attribue ainsi à un auteur se confondant avec

le narrateur – mais qui sont parfois elles aussi des citations). Ces voix pénètrent et envahissent aussi les fragments eux-mêmes : la diégèse est ainsi directement parcourue d'échos des voix présentées d'abord hors diégèse. Et dans les fragments, le lecteur est parfois confronté au statut énigmatique de l'émission de la voix. Ces moments sont souvent marqués par des italiques, comme le passage où est narrée la réminiscence par Magnus du corps de sa mère en flammes, lors du bombardement de Hambourg (il s'agit toujours d'un récit à la troisième personne, qu'on ne peut donc pas attribuer à Magnus lui-même, mais les italiques signalent le statut différent de la narration à ce moment-là – essentiellement son caractère d'antériorité). Le moment où son traumatisme passé (la chute de son mari du haut d'une falaise au plus fort de leur conflit) revient à la mémoire de Peggy (fragment 19) est lui aussi matérialisé par des italiques, comme si précisément ici le statut de la narration changeait. Nous sommes donc bien dans un régime narratif marqué par l'antérieur, sur le plan de l'écriture comme sur le plan de l'être. La voix de Magnus lui-même, que l'on entend parfois sous forme de discours direct dans le récit constitué par les fragments, revêt un statut tout à fait particulier car elle semble démultipliée de se trouver présentée à la fois en notule (quand il s'agit du billet à son père), ou bien dans la « Litanie » (après le fragment 27) où il appelle tous ceux qu'il a aimés et qui ont disparu, ou encore dans les deux morceaux intitulés « Echo ». Ces derniers marquent le ressassement, la répétition dont le personnage est la proie jusqu'à la révélation vécue dans le Morvan, mais le second écho, discours à la deuxième personne du singulier qui suit le fragment 25, a un statut plus énigmatique que le premier : si c'est bien la voix de Magnus qui est ici donnée à entendre, le « tu » manifesterait la prise de distance par rapport à lui-même qui a commencé à s'opérer ; mais on peut aussi lire cet « Echo » comme une superposition empathique des voix du personnage et du narrateur-écrivain.

Les nombreuses citations dont ce texte est constitué – la citation étant elle-même hybride par nature, puisqu'elle est à la fois lecture et écriture (Compagnon, 1979) – révèlent le processus profond du travail de l'écriture, liée à une perception de l'imaginaire ne se constituant plus contre le réel pour le compenser mais dans « l'entre-deux des textes » (Foucault, 1964 : 323). La dimension spectrale de l'écriture de Sylvie Germain (Roche, 2008), évocation des morts, est essentielle dans ce récit : l'épisode des fantômes de Comala en est la confirmation diégétique. Les spectres qui hantent les personnages sont à la fois liés à l'histoire personnelle et à l'Histoire, et l'intertextualité fait résonner cette dernière. La spectralité inscrit donc comme par palimpseste (c'est le titre d'un des « morceaux » de *Magnus*) les traumatismes du siècle dans l'écriture. L'auteur-écrivain (le conteur) est ainsi le relais et le réceptacle de ces différents souffles ; il a la position d'un scribe, revendiquée clairement dans *Les Personnages* où sont évoquées une « myriade de voix singulières, plus ou moins confuses » (2010 : 14). Dans cette polyphonie des voix se mêlent donc l'intime et l'anonyme, l'individuel et le collectif. *Magnus* serait ainsi une « fiction critique » interrogeant « les conditions de possibilité de tout savoir, de toute saisie cognitive, du sujet, certes, mais aussi de l'histoire, de l'être et du lien social, du devenir individuel ou collectif, de l'acte

créateur, etc. » (Viart, 2005 : 272), une fiction admettant exhiber des discours sur le monde et non le monde lui-même.

Entre la voix et le récit, il y a la langue, le langage, désigné dans *Tobie des marais* comme « le cinquième élément, porteur des plus hautes promesses » (2000 : 151). Or, l'histoire de Magnus est marquée par l'importance de l'apprentissage des langues, thématique qui concentre d'ailleurs les occurrences du terme de « magie ». La renaissance du personnage semble devoir s'opérer par la conquête d'une langue, qui ne sera ni sa langue maternelle (quand il est confronté à la langue supposée de son origine, l'islandais, Magnus ne cherche pas à approfondir la question), ni l'allemand (auquel sont attachées des émotions devenues négatives), ni l'anglais (langue plus neutre), ni l'espagnol (qui lui procure une émotion intense, mais insuffisamment constructive). Sa quête est finalement celle d'une langue et d'un langage apte à dire l'être, d'un langage poétique, d'un Verbe manifestant une authenticité de la parole, une véritable présence à soi, au monde et à autrui. On évoquera à ce propos le poète Celan, dont c'est le texte « Todesfuge » qui est cité dans *Magnus*, mais qui est connu aussi pour son poème « Sprachgitter » (« Grille de la langue »), se référant au quadrillage de la réalité par le langage, mais aussi à la langue comme grille qui sépare les hommes. Pour Celan, le poète est celui qui métamorphose cette grille en moyen de communication. Cette langue poétique, chargée d'être, est une langue qui intègre à la fois la musique comme langage permettant d'exprimer l'indicible, et le silence (celui par lequel Magnus se laisse de plus en plus pénétrer pendant sa retraite dans le Morvan).

Ces multiples manifestations de l'hybridité problématisent la notion d'identité pour mieux mettre au jour l'écriture et la lecture comme modalités authentiques de l'être au monde. Ce récit illustre pleinement l'idée selon laquelle « c'est peut-être aujourd'hui le propre des œuvres littéraires importantes, ambitieuses, que d'être mixtes par nature, tandis que la paralittérature, elle, respecte fidèlement les définitions et les cloisonnements génériques » (Combe, 1992 : 151). L'expérience de l'altérité – dont la lecture est l'une des modalités – nous rend à notre étrangeté essentielle et nous force à repenser notre rapport au monde.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno T. 2002 [1967]. *L'art et les arts*, trad. de l'allemand par Lauxerois J. Paris. Desclée de Brouwer.

Budor D. et Geerts W. 2004. *Le texte hybride*. Paris. Presses de la Sorbonne nouvelle.

Combe D. 1992. *Les genres littéraires*. Paris. Hachette.

Compagnon A. 1979. *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris. Seuil.

Faris W. 2004. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville. Vanderbilt University Press.

Foucault M. [1964], 2001. Un « fantastique » de bibliothèque. In Defert D. et Ewald F. (éds.). *Dits et écrits*. Paris. Gallimard. coll. « Quarto ».

Genette G. 1972. Discours du récit. In *Figures III*. Paris. Seuil. 65-278.

Germain S. [1998] 2000. *Tobie des marais*. Paris. Gallimard. coll. « Folio ».
– [2005] 2007. *Magnus*. Paris. Gallimard. coll. « Folio ».
– [2004] 2010. *Les Personnages*. Paris. Gallimard. coll. « Folio ».
– 2011. *Le Monde sans vous*. Paris. Albin Michel.
Goulet A. 2006. *Magnus* de Sylvie Germain : conte, roman d'apprentissage, fable. In Michel J. et Dotan I. *Sylvie Germain et son œuvre*. Bucarest. EST Samuel Tastet. 89-100.
Roche A. 2008. Le rapport à la bibliothèque. In Goulet A. (dir.). *L'Univers de Sylvie Germain*. Caen. Presses Universitaires de Caen. 29-40.
Roh F. 1925. *Nachexpressionnismus, magischer Realismus : Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig. Klinkhardt & Biermann.
Viart D. et Vercier B. 2005. *La littérature française au présent*. Paris. Bordas.
Vierne S. 1987. *Rite, roman, initiation*. Presses Universitaires de Grenoble.

Hybridity and otherness in *Magnus* from Sylvie Germain (2005)

ABSTRACT: *Magnus*, a novel from Sylvie Germain published in 2005, is a narration made up of several marks of hybridity – structural, generic and discursive hybridity. Those marks are not simply formal but emphasize the necessity of a true presence towards the world and others. The itinerary of the character is a spiritual one, and the novel reveals the part played by reading and writing in the reconsideration of our relationship towards the world and the other people.

Keywords: otherness, identity, writing, reading, polyphony.